



Argumentum et fiction dramatique dans le commentaire de Donat à Térence

Bruno Bureau, Christian Nicolas

► To cite this version:

Bruno Bureau, Christian Nicolas. Argumentum et fiction dramatique dans le commentaire de Donat à Térence. 2012. hal-00881479

HAL Id: hal-00881479

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00881479>

Preprint submitted on 8 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Argumentum et fiction dramatique dans le commentaire de Donat à Térence

Bruno Bureau-Christian Nicolas
Université Jean Moulin-Lyon 3
UMR 5189 (HiSoMA)

S'agissant d'apprécier le rapport de la narration à la fiction, les Latins connaissent depuis la *Rhétorique à Hérennius* (1, 13¹) une tripartition devenue classique entre l'*historia*, vraie, la *fabula* ni vraie, ni vraisemblable, et l'*argumentum*, fiction vraisemblable. Dans cette tripartition, le type même de l'*argumentum* est donné par la comédie, où l'on met en scène des intrigues

¹ *Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta com<o>ediarum* (la fable est ce qui ne contient ni des situations vraies, ni des situations vraisemblables, comme les matières que l'on trouve dans les tragédies. L'histoire a pour matière ce qui s'est passé, mais dans un temps éloigné du nôtre. L'*argumentum* est une matière fictive, qui cependant aurait pu se produire, comme les arguments des comédies). Sur ce passage, voir l'édition CUF, ACHARD, 1997, p.12, note 59 : l'équivalent grec de cet *argumentum* est πλάσμα. L'origine grecque de cette théorie ne fait d'ailleurs aucun doute, voir Peter G. BIETENHOLZ, *Historia and fabula : myths and legends in historical thought from Antiquity to the Modern Age*, Leiden, 1994, p. 60 qui rattache cette théorie à Asclépiades de Myrleia, qu'il place peut-être à tort au 1^{er} siècle avant J.-C. Toutefois sa présence dans la *Rhétorique à Hérennius* montre que ces idées sont très probablement antérieures. Sur Asclepiades, voir la notice d'ailleurs assez confuse de la Suda, A, 4173 : Ἀσκληπιάδης, Διοτίμου, Μυρλεανός [πόλις δέ ἐστι Βιθυνίας, ἡ νῦν Ἀπάμεια καλουμένη], τὸ δὲ ἄνωθεν γένος ἦν Νικαεύς· γραμματικὸς, μαθητὴς Ἀπολλωνίου. γέγονε δὲ ἐπὶ τοῦ Ἀττάλου καὶ Εὐμενοῦς τῶν ἐν Περγᾶμι βασιλέων. ἔγραψε φιλοσόφων βιβλίων διορθωτικά· ἐπαίδευσε δὲ καὶ εἰς Ῥώμην ἐπὶ Πομπηίου τοῦ μεγάλου καὶ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἐπὶ τοῦ τετάρτου Πτολεμαίου νέος διέτριψεν. ἔγραψε πολλά. (Asclépiadès de Myrleia, descendant direct de Nicaeus, grammairien, élève d'Apollonios. Il vécut sous le règne d'Attale et d'Eumène, rois de Pergame. Il écrivit des corrections sur des livres de philosophie. Il vint enseigner à Rome sous le Grand Pompée et vécut en Alexandrie sous le règne de Ptolémée IV. Il a beaucoup écrit). On notera qu'il est difficile d'accorder les éléments chronologiques de cette notice qui peuvent renvoyer à une confusion entre deux homonymes, l'un du second siècle, un grammairien, l'autre du premier, Asclépiade de Bithynie, médecin bien connu (voir W.J. SLATER, « Asklepiades and historia » *GRBS* 13, 1972, 317-33, E. RAWSON, « The Life and Death of Asclepiades of Bithynia », *CQ*, 32, 2, 1982, p. 358-370). Les mentions d'Attale, Eumène et Ptolémée Philopator concordent à peu près sur la fin du 3^e siècle et le début du second, mais la mention du grand Pompée devient alors largement suspecte, mais accrédite la confusion avec le médecin, lui même ancien rhéteur (E. RAWSON, « The Life and Death of Asclepiades », p. 358). Sur la conception grecque, voir Sext. Emp. *C. Gramm.* 263-264 : Πρὸς τούτοις ...τῶν ἱστορουμένων τὸ μὲν ἐστὶν ἱστορία τὸ δὲ μῦθος τὸ δὲ πλάσμα, ὧν ἡ μὲν ἱστορία ἀληθῶν τινῶν ἐστὶ καὶ γεγονότων ἔκθεσις, ὥς ὅτι Ἀλέξανδρος ἐν Βαβυλῶνι δι' ἐπιβούλων φαρμακευθεὶς ἐτελεύτα, πλάσμα δὲ πραγμάτων μὴ γενομένων μὲν ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων, ὥς αἱ κωμικαὶ ὑποθέσεις καὶ οἱ μῦμοι, μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις, ὥς ὅτι τὸ μὲν τῶν φαλαγγίων καὶ ὄφεων γένος Τιτηνῶν ἐνέπουσιν ἀφ' αἵματος ἐξωγονῆσθαι. (Outre cela, parmi les choses que l'on rapporte, il y a l'histoire, la fable et l'argument, parmi lesquels l'histoire est la présentation de faits réels et qui se sont produits, comme le fait qu'Alexandre ait trouvé la mort à Babylone empoisonné par des conspirateurs, l'argument la présentation de faits qui ne se sont pas produits, mais semblables à des faits qui se sont produits, comme les sujets des auteurs comiques et les mimes, et la fable la présentation de faits qui n'ont pas existés et qui sont fictifs, comme on dit par exemple que la race des tarentules et des serpents a pris naissance dans le sang des Titans).

fictives, mais inspirées de la vie quotidienne. Cicéron la reprend à son compte dans le *De Inventione* (1, 27, 17²), mais elle s'affaiblit ensuite, chez Quintilien³, qui préfère le sens d'*argumentum* « argument », et qui considère que tout « sujet » qu'il soit comique ou autre peut prendre le sens du terme moderne « argument », d'un discours, d'une pièce, d'un roman etc. A l'époque tardive, on constate dans le commentaire de Marius Victorinus (*Comm. Cic. Rhet.* 1, 19), une tendance à mélanger les deux notions, tout en privilégiant le sens de Quintilien⁴. En effet, seule la valeur argumentative de l'argument est commentée et non son rapport à la fiction. Il en va de même chez les autres rhéteurs tardifs, mais il faut bien voir que ces traités glissent sans doute de l'acception originelle de la distinction, comme outil de critique littéraire, à une prise en compte des données techniques de l'argumentation, où cette distinction perd évidemment de sa pertinence. Toutefois, il ne faut pas voir là un déclin de la réflexion sur la fiction et ses modalités, mais simplement un phénomène lié à l'histoire des sens techniques du mot *argumentum*. En effet, en tête de ses *Praeexercitamina*, Priscien souligne clairement

² *ea, quae in negotiorum expositione posita est, tres habet partes : fabulam, historiam, argumentum. fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur, cuiusmodi est : 'Angues ingentes alites, iuncti iugo...' . historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota; quod genus : 'Appius indixit Carthaginensibus bellum'. argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit. huiusmodi apud Terentium: 'Nam is postquam excessit ex ephēbis, [Sosia]...' (ce qui se trouve dans l'exposé d'une affaire se compose de trois parties : la fable, l'histoire et l'*argumentum*. La fable est ce qui ne contient ni des situations vraies, ni des situations vraisemblables, comme « ces serpents, immenses et ailés, qu'elle attela au joug... ». L'histoire a pour matière ce qui s'est passé, mais dans un temps éloigné du nôtre, par exemple « Appius déclara la guerre aux Carthaginois... ». L'*argumentum* est une matière fictive, qui cependant aurait pu se produire, comme ce passage de Térence : « de fait quand il sortit de l'éphēbie, Sosie... ». L'extrême proximité des termes mêmes de la définition laisse supposer une source commune entre l'auteur à Herennius et le jeune Cicéron, peut-être une traduction d'Asclepiades, comme tendrait à l'indiquer la proximité de ce texte avec celui de Sextus Empiricus.*

³ 5, 10, 9: *Nam et fabulae ad actum scaenarum compositae argumenta dicuntur, et <cum> orationum Ciceronis uelut thema [ipse] exponit Peditanus inquit: 'argumentum tale est', et ipse Cicero ad Brutum ita scribit: 'ueritus fortasse ne nos in Catonem nostrum transferremus illim aliquid, etsi argumentum simile non erat'. Quo apparet omnem ad scribendum destinatam materiam ita appellari* (de fait, on appelle aussi *argumentum* une fable composée pour la représentation scénique, et quand il expose le sujet des discours de Cicéron, Peditanus dit : « voici quel est l'argument ». D'ailleurs Cicéron lui-même écrit à Brutus : « craignant peut-être que nous ne transférions d'ici quelque passage dans notre Caton, même si l'argument n'est pas le même ». D'où il appert que l'on désigne ainsi tout matériau destiné à la composition écrite). Quintilien témoigne clairement ici d'une généralisation opérée entre la terminologie restreinte attestée dans les années -80 et celle de son époque, où le mot *argumentum*, au sens de *πλάσμα*, a quitté la sphère particulière de la comédie pour servir à toute forme de discours vraisemblable et imitant la vie, voire à toute forme de sujet. Que cette évolution ait été rapide, voire même que le mot ait déjà eu cette polysémie à l'époque d'Herennius, la citation de Cicéron l'atteste. D'ailleurs, le sens d'*argumentum*, *πλάσμα*, n'arrive qu'en fin de chapitre chez l'orateur, qui, pour le reste, prend le mot au sens d'argumentation, comme le feront les rhéteurs tardifs.

⁴ *Quare quoniam non tantum illa narrantur, quae vere gesta sunt, sed etiam illa, quae non sunt gesta, sed geri potuerunt, ideo ait 'narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio'. Gestarum expositio est negotiorum civilium et historiarum: ut gestarum rerum expositio est comoediarum, fabularum et thematum, quae in auditorio dicuntur* (c'est pourquoi, puisqu'on ne se contente pas de raconter des faits qui se sont réellement passés, mais aussi ceux qui ne se sont pas passés, mais auraient pu se passer, il dit « la narration est l'exposition de choses qui se sont passées ou semblables à des choses qui se sont passées ». L'exposition de choses qui se sont passées est celle des affaires civiles et de l'histoire, celle des choses semblables à des choses qui se sont passées est celle des comédies, des fables et des sujets que l'on déclame dans la classe de rhétorique). On voit bien ici que Victorinus rejoint à la fois la terminologie cicéronienne qu'il commente et celle que l'on trouvera ensuite, voir note suivante, chez Priscien inspiré par Hermogène.

combien la question de la fiction est complexe, et quelles nuances on peut y trouver⁵ et il reprend en partie les catégories cicéroniennes, sans recourir toutefois au mot *argumentum*, décidément passé clairement dans le domaine de la topique. On peut donc se demander si Donat, commentateur au milieu du 4^e siècle⁶, a encore conscience du lien entre l'*argumentum* et la nature particulière d'une fiction vraisemblable telle qu'elle était définie par l'auteur à Hérennius et le jeune Cicéron, mais aussi, et corrolairement, comment il se représente le type particulier de fiction qu'il trouve dans le théâtre térentien.

Or la question de la vraisemblance est particulièrement importante chez Donat. R. Jakobi, dans son étude du commentaire⁷ considère même que Donat serait peut-être le premier à avoir mené une réflexion complète sur le statut fictionnel de l'intrigue térentienne. Même s'il est difficile d'adhérer à sa démonstration qui ne repose que sur un seul passage, on ne peut cependant que partager son opinion sur le soin apporté par Donat à l'exploration des caractéristiques fictionnelles de l'*argumentum*. Dans son commentaire aux comédies de Térence, Donat scrute en effet attentivement ce qu'il nomme l'*argumentum* des comédies, et construit à travers les concepts de *uersimile*, d'*oikonomia*, et de *dispositio*, une analyse de la fiction théâtrale comme invention logique et rationnelle de situations plausibles. Toutefois toute

⁵ 33, 1 (Passalacqua) *fabula est oratio ficta uerisimili dispositione imaginem exhibens ueritatis. ...et pertinet ad uitae utilitatem et fit uerisimilis si res, quae subiectis accidunt personis, apte reddantur... narratio est expositio rei factae uel quasi factae. ...species autem sunt narrationum quattuor, fabularis fictilis historica ciuilis. fabularis est ad fabulas supra dictas pertinens, fictilis ad tragoedias siue comoedias ficta, historica ad res gestas exponendas, ciuilis, quae ob oratoribus in exponendis sumitur causis* (la fable est un discours fictif montrant par une organisation vraisemblable l'apparence de la vérité... et elle touche à ce qui est utile pour la vie, et elle devient vraisemblable si ce qui arrive aux personnages que l'on y introduit est rendu selon ce qui convient... la narration est l'exposition d'une chose qui s'est produite, ou pour ainsi dire produite... il y a quatre espèces de narrations : fabulaire, fictionnelle, historique, civile. La fabulaire porte sur la fable comme je viens de le dire, la fictionnelle sur les fictions tragiques ou comiques, l'historique sur l'exposé des choses qui se sont passées, la civile est celle qu'utilisent les orateurs dans l'exposé des causes). Sur l'origine hermogénienne de ce texte, voir M. PASSALACQUA, « Note su Prisciano traduttore », *RFIC*, 1986, CXIV, p. 443-448. On voit clairement que la catégorie du « fictionnel » gomme la distinction originelle entre « fable » et *argumentum*, en raison du déplacement parallèle du terme *fabula* vers ce que nous appelons aujourd'hui « fable ». Toutefois la comparaison du texte de Priscien avec celui d'Hermogène (*Prog.* 1 et 2) montre clairement que le grammairien latin a commenté le texte plus qu'il ne l'a réellement traduit, en explicitant des données assez implicites chez le rhéteur grec.

⁶ Dans tout ce qui suit, nous désignerons sous le nom de Donat ce qui nous a été transmis sous le titre *Aeli Donati grammatici commentum Terenti*, même s'il est plus que probable que le texte a subi de très importants remaniements. La tentative de H. T. KARSTEN, *Commenti Donatiani Ad Terenti Fabulas Scholia Genuina et Spuria Probabiliter Separe Conatus Est*, 1912, republié à la demande à partir de 2009, pour établir diverses strates de rédaction du commentaire serait séduisante si les critères choisis n'étaient totalement arbitraires et n'avaient aucun appui sur une histoire (encore à écrire) de la transmission du texte. Pour toutes les citations ci-dessous, nous utilisons notre édition qui revoit celle de P. WESSNER (Teubner, 1902), avec de très larges corrections pour le commentaire du *Phormion* et de moindres retouches pour les autres textes.

⁷ R. JAKOBI, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 47), Berlin New York, 1996, p. 154-155. Cet ouvrage constitue la seule étude littéraire sur notre texte, et demeure donc l'outil indispensable à toute lecture de Donat, quand bien même on ne peut suivre l'auteur sur tous les points de sa démonstration.

la comédie térentienne n'entre pas dans ce cadre, et il est instructif de considérer également les passages dans lesquels le commentateur doit faire face à des « invraisemblances » qui attestent du caractère fictif de l'intrigue⁸, mais dont il entreprend de réduire le caractère d'écart par rapport à ce que doit être selon lui un *argumentum* à l'aide de diverses stratégies qui en disent long sur sa conception de la fiction comique.

1-la fiction théâtrale comme invention logique et rationnelle de situations plausibles

Il est évident que le premier sens que Donat donne au mot *argumentum* correspond à peu près au sens du moderne « argument d'une pièce ». Il s'agit des données de l'intrigue que le commentateur résume en préface, et dont il analyse les modalités d'exposition par les personnages eux-mêmes :

And. Praef. 3, 1: Primus actus in Andria narrationem Simonis apud Sosiam continet argumenti, quod populus hac occasione perdiscit

Le premier acte de *L'Andrienne* comprend la narration de l'argument par Simon à Sosie, ce qui permet au public de l'apprendre en cette occasion.

Ce faisant, note Donat, Térence se distingue de Plaute en ce qu'il ne charge pas le *prologus* de cette exposition :

NON QVI ARGVMENTVM NARRET quod uere prologi est officium.

NON QVI ARGVMENTVM NARRET ce qui est vraiment la fonction du prologue⁹.

⁸ Il est évident que, dans la comédie térentienne héritière de la *Néa*, les intrigues sont extrêmement conventionnelles et que les modalités de résolution en particulier, avec leurs reconnaissances rocamboliques, mettent à mal toute idée de décalque sur le théâtre de situations plausibles, au moins sur ce point. Nous verrons que Donat n'est absolument pas dupe de cette pratique et qu'il la pense plus en termes finalement littéraires et dramaturgiques que dans une logique de vraisemblance. Pour lui le domaine du vraisemblable est celui de ce qui est représenté plus que des tenants et aboutissants hors-scène d'intrigues compliquées et fantaisistes.

⁹ Il faut d'ailleurs noter qu'en écrivant cela, Donat généralise un peu hâtivement une fonction qui, en tout cas chez Plaute, n'est pas régulièrement assumée. On voit en particulier que la fonction exacte du prologue a posé problème dans le texte même des fragments d'Evanthius qui sert de préface au commentaire de Donat. Le maître de Donat écrivait en effet (*Com. 7, 2-3*) : *prologus est prima dictio, a Graecis dicta πρῶτος λόγος uel antecedens ueram fabulae compositionem elocutio, ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος. eius species sunt quattuor : συστατικός commendatiuus, quo poeta uel fabula commendatur; ἐπιτιμητικός relatiuus, quo aut aduersario maledictum aut populo gratiae referuntur ; δραματικός argumentatiuus, exponens fabulae argumentum ; μικτός mixtus, omnia haec in se continens. inter prologum et prologium quidam hoc interesse uoluerunt, quod prologus est, ubi aut poeta excusatur aut fabula commendatur, prologium autem est, cum tantum de argumento dicitur* (Le prologue est le premier texte. Le mot vient du grec πρῶτος λόγος (premier discours), ou signifie un morceau oratoire qui précède la véritable composition de la fable (ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος, le discours d'avant la pièce). Il y en a quatre espèces : le prologue συστατικός ou *commendatiuus* (de recommandation), dans lequel le poète ou la pièce se recommandent au public ; l'ἐπιτιμητικός (de reproche) ou *relatiuus* (en rapport), dans lequel sont rapportées ou bien des insultes envers un adversaire ou des formules de gratitude au public ; le δραματικός (en action) ou

Dans ce contexte, même sans en tirer argument contre Térence, il faut, selon le commentateur, distinguer le poète latin de ses modèles grecs, car il n'invente pas ses arguments, mais se contente de les transposer en latin. Térence écrit des pièces, dit-il, Ménandre invente des arguments :

And. 9, 1: MENANDER FECIT ANDRIAM ET P. iam narratio est. 2 et proprie fecit: scribit enim Terentius, qui uerba adhibet tantum, facit Menander, qui etiam argumentum componit.

MENANDER FECIT ANDRIAM ET PERINTHIAM c'est désormais la narration. 2 Et *fecit* est employé au sens propre ; en effet Térence écrit (*scribit*), car il se contente de mettre des mots sur l'argument, tandis que Ménandre fait (*facit*), car il compose aussi l'argument¹⁰.

Si l'on suit ici le commentateur, la paternité des arguments conditionne en fait l'authentique paternité de la pièce. Térence ne serait donc au mieux que le metteur en mots latins d'une création grecque. Cette lecture de la scholie est évidemment erronée car Donat ne cesse de préciser que Térence a profondément modifié les originaux grecs qu'il a traités, mais il demeure important de noter que la construction de l'intrigue l'emporte sans doute sur tous les autres critères dans l'appréciation d'un poète comique : construire une intrigue est bien ce qui le constitue comme « faiseur de comédies », poète comique.

Dans le commentaire des scènes d'exposition, Donat montre d'ailleurs que sa conception de l'argument réussi engage bien plus que la simple invention d'une intrigue ingénieuse. Il faut que cette intrigue soit non seulement intéressante, mais qu'elle obéisse, tant dans sa construction que dans sa présentation à des règles vraisemblables. C'est pourquoi il loue l'emploi de personnages prototypiques étrangers à l'intrigue et auxquels il faut exposer l'argument, plutôt que de recourir à l'artificialité d'un long monologue. Dans la scène d'exposition de *L'Andrienne*, il indique d'ailleurs qu'une bonne exposition de l'*argumentum* ne peut se faire que dans un cadre

argumentativus (en intrigue), qui expose l'intrigue de la pièce ; le μικτός ou *mixtus* (mixte), qui comprend tous les autres. 3 Entre *prologus* (prologue) et *prologium* (préambule), il y a cette différence selon certains qu'il y a prologus quand le poète se disculpe ou que la fable se recommande au public ; quant au prologium, il ne fait qu'évoquer l'argument). La distinction entre *prologium* et *prologus* appartient peut-être à une interpolation, ce qui accrédirait la gêne des scribes devant cette apparence incohérence du grammairien. Toutefois le mot *prologium* est tellement mal attesté qu'on peut douter de la *differentia* ici. De plus le lien entre πρόλογος et exposé de l'argument n'est pas très clairement établi dans les commentaires grecs, on le trouve par exemple dans les *Scholies à l'argument des Nuées* : ἔστι δὲ ὁ τοῦ δράματος πρόλογός τε καὶ ἡ ὑπόθεσις δεξιότατά τε καὶ ἀρμόδιότατα συγκείμενα (le prologue de la pièce et l'argument sont deux parties qui s'attachent l'une à l'autre de manière très directe et très harmonieuse), mais sans que la fonction du prologue soit explicitement indiquée comme celle de l'exposition.

¹⁰ Cette réflexion ne se comprend en fait réellement qu'à la lumière d'*And. 3, 3*, où le commentateur note : QVAS FECISSET FABVLAS bene fecisset, non scripsisset. unde et poetae a faciendo dicti sunt, ἀπὸ τοῦ ποιεῖν. sic Vergilius « Pollio et ipse facit noua carmina » (QVAS FECISSET FABVLAS c'est bien de dire *fecisset* et non *scripsisset* (écrivait). Car le mot qui désigne les poètes vient du mot qui signifie "faire", du verbe ποιεῖν. Ainsi Virgile : *Pollio et ipse facit noua carmina* (Et Pollion lui même fait de nouveaux vers). Notons que ni Servius, ni son *auctor* ne commentent ainsi le vers virgilien (*Buc. 3, 86*).

dramatique : il faut dit-il non seulement faire connaître l'argument, mais il faut encore le faire connaître à travers une situation plausible, qui n'use pas d'un artifice qui trahirait une simple facilité d'écriture, fût-elle répertoriée comme « classique »¹¹ :

And. 28, 1-2 VOS ISTAEC INTRO AVFERTE ABITE in hac scaena haec uirtus est, ut <in> argumenti narratione actio scaenica uideatur, ut sine fastidio longus sermo sit ac senilis oratio. VOS ISTAEC I. A. A. haec scaena pro argumenti narratione proponitur, in qua fundamenta fabulae iaciuntur, ut uirtute poetae, sine officio prologi uel θεῶν ἀπὸ μηχανῆς, et periocham comoediae populus teneat et agi res magis quam narrari uideantur.

VOS ISTAEC INTRO AVFERTE ABITE la valeur de cette scène réside dans le fait que lors de l'exposition de l'intrigue, on voit une action scénique, de sorte qu'on la suit sans l'ennui qui naîtrait si c'était un long dialogue ou un monologue du vieillard. VOS ISTAEC INTRO AVFERTE ABITE cette scène tient lieu d'exposition de l'intrigue ; on y introduit les premiers éléments de la fable, en sorte que par le talent du poète, sans avoir recours aux services d'un personnage Prologue ou à ceux d'un *deus ex machina* (θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς), le public possède un résumé de la comédie et les faits paraissent se dérouler sous ses yeux plus qu'être racontés.

Ainsi il loue l'invention dramatique du début du *Phormion* où une histoire d'argent entre les esclaves Géta et Dave permet de présenter tout l'arrière-plan de la pièce de façon parfaitement naturelle :

Pho. 35 : AMICVS SVMVVS MEVS ET POPVLARIS quod in omnibus fere comoediis, in quibus perplexa argumenta sunt, fieri solet, id in hac quoque Terentius seruat, ut προτατικὸν πρόσωπον, id est personam extra argumentum, inducat, cui dum ob hoc ipsum, quod ueluti aliena a tota fabula est, res gesta narratur, discat populus textum ex continentia rerum sitque instructus ad cetera. 2 AMICVS SVMVVS MEVS in hac scaena, quae docendi atque instruendi spectatoris causa inducitur, mire extrinsecus lepores facetiaeque cernuntur et sales comici. id enim est artis poeticae, ut cum narrationi argumenti detur opera, iam tamen res agi et comoedia spectari uideatur. 3 AMICVS SVMVVS MEVS insinuatio personae eius, quae inducitur ad audiendum argumentum. ...12 AMICVS SVMVVS MEVS Dauus extra duas familias inducitur, quae in hac sunt fabula, alienus ac per hoc ignarus, cui Geta narret argumentum.

AMICVS SVMVVS MEVS ET POPVLARIS on trouve d'ordinaire, dans presque toutes les comédies dont l'intrigue est complexe, un élément que Térence conserve dans cette comédie aussi : la mise en scène d'un personnage protatique (προτατικὸν πρόσωπον), c'est-à-dire d'un personnage qui ne fait pas partie de l'intrigue. Le but est que, pendant qu'on lui raconte la situation antérieure parce qu'il est comme étranger à l'essence de la pièce, le public apprenne la trame à partir des faits qu'elle contient, et soit armé pour comprendre tout le reste. 2 AMICVS SVMVVS MEVS dans cette scène, qui est introduite pour informer et bien armer le spectateur, il est remarquable qu'on trouve des traits

¹¹ Sur la notion de θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς, voir par exemple la scholie à Aelius Aristide, *Epigr.* 190, 1, 4 (Jebb) : αὐτὸς, ὥσπερ θεός τις τῶν ἀπὸ μηχανῆς, χεῖρα ὑπερέσχε] τοῦτο εἶπεν, ἵνα σημάνῃ τὸ ἐξαίφνης καὶ ἀπροσδόκητον. ὅρα δὲ πάλιν τὴν ὑπερβολὴν, πῶς θεόν τινα ποιεῖ ἐπιφανέντα σωτήριον. ἀπὸ μηχανῆς δὲ εἶπεν, ὅτι ἔχομεν ἐν τοῖς δράμασι τοῖς κωμικοῖς ἀπὸ μηχανῆς ἄνωθεν χεῖρα θεοῦ πολλάκις ἐπιφερομένην. (αὐτὸς, ὥσπερ θεός τις τῶν ἀπὸ μηχανῆς, χεῖρα ὑπερέσχε] il dit cela pour signifier ce qui est soudain et inattendu. Voyez à nouveau l'hyperbole, et comment il fait d'un dieu qui apparaît une source de salut. Il dit ἀπὸ μηχανῆς parce que nous avons dans les pièces comiques la main d'un dieu qui souvent se tend d'en haut depuis une machine). Une scholie ancienne au *Clitophon* de Platon (407a) permet peut-être de saisir que Donat critique ici des facilités qu'il trouvait chez Ménandre. La notion de *deus ex machina* est en effet clairement reliée à deux titres de Ménandre : παροιμία ἀπὸ μηχανῆς θεὸς ἐπεφάνης ἐπὶ τῶν ἀπροσδοκῆτως ἐπ' ὠφελείᾳ ἢ σωτηρίᾳ φαινομένων. ἐν γὰρ ταῖς τραγωδίαις ἐξ ἀφανοῦς θεοὶ ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐφαίνοντο. Μένανδρος Θεοφορουμένη καὶ Κεκρυφάλῳ (ἀπὸ μηχανῆς θεὸς est un proverbe. Tu es apparu en vue de ce qui semble contribuer de manière inattendue à l'utilité et au salut. En effet en tragédie les dieux d'invisibles qu'ils sont se rendent visibles sur scène. Ménandre dans la *Théophorouménè* et dans le *Cecryphalos*).

d'esprit hors de propos, et aussi des bons mots comiques. Car c'est le propre de l'art du poète de faire que, alors même qu'il se consacre à raconter le sujet de la pièce, il semble déjà qu'il y a une action et que des matériaux comiques sont donnés à voir. 3 AMICVS SVMMVS MEVS introduction implicite de son personnage, qui est mis en scène pour faire connaître le sujet. ... 12 AMICVS SVMMVS MEVS c'est un Dave extérieur aux deux familles qui entre en scène, et donc ignorant, pour que Géta lui raconte l'argument¹².

Il importe donc extrêmement aux yeux du commentateur que la fiction dramatique se construise autour d'une stricte rationalité et vraisemblance de l'argument, ce que Donat exprime par le concept de *uerisimile* et sa traduction dramatique dans la construction (*oikonomia* ou *dispositio*) de la pièce :

Hec. 756 : QVOD POL SI ESSET ALIA EX HOC QVAESTV uigilanter poeta, ne non uerisimile uideretur id ullam fecisse meretricem, ipse lectorem praeuenit. et sic fere in omnibus Terentius, quae minus peruulgata sunt quaeque abhorrent a consuetudine, agit.

QVOD POL SI ESSET ALIA EX HOC QVAESTV de façon vigilante, le poète, de peur qu'il paraisse invraisemblable qu'une courtisane agisse ainsi, prévient lui-même son lecteur. Et c'est ainsi que fait Térence en général dans toutes les situations qui ne sont pas banales et qui dérogent à l'usage¹³.

L'articulation chez Donat de ces trois notions, *ueri simile* d'une part, *oikonomia* et *dispositio*, de l'autre, est claire, mais nécessite d'être précisée avant toute analyse ultérieure : l'argument est la trame de l'action, qui se doit de respecter le critère du vraisemblable afin de plaire au public :

Hec. 415, 1 AIN TV TIBI HOC INCOMMODOVM EVENISSE ITER alia ratio est currentis ad argumenta, alia actuum comicorum; sed perfecti poetae est ita seruire argumento, ut tamen spectator nouis delectationibus teneatur.

AIN TV TIBI HOC INCOMMODOVM EVENISSE ITER il y a une façon de faire qui est le propre des poètes qui courent vers l'intrigue, une autre qui est celle des actions comiques ; mais le propre du poète accompli c'est d'être au service de l'intrigue tout en ménageant au spectateur un plaisir neuf¹⁴.

¹² Sur les différences entre ce texte et celui de Wessner (1902), voir notre site <http://hyperdonat.tge-adonis.fr/editions/html/DonPho.html>.

¹³ Voir aussi *Hec. 789, 2 : NAM NVPTA MERETRICI HOSTIS EST caute etiam hoc praestruit poeta, ne non uerisimile uideatur potuisse maritatum concorditer cum pellice agere* (NAM NVPTA MERETRICI HOSTIS EST prudemment, le poète va jusqu'à prendre cette disposition pour qu'il ne paraisse pas invraisemblable qu'une femme mariée puisse agir de concert avec une prostituée).

¹⁴ L'opposition présentée ici par Donat n'est pas très claire, mais il semble qu'il considère deux types d'erreurs commises par les poètes comiques : les uns sacrifient le comique à la construction de l'intrigue et éliminent tout élément amusant des pièces, les autres l'intrigue au comique et fâchent les pièces de digressions bouffonnes qui font perdre de vue la trame narrative. On trouve par exemple trace de ce type de critique chez Aulu Gelle, 2, 23, 7 à propos de Cécilius : *Sed enim postquam in manus Menander venit, a principio statim, di boni, quantum stupere atque frigere quantumque mutare a Menandro Caecilius visus est* (mais quand on a pris Ménandre, dès le début, bonté divine, combien Cécilius paraît froid et différent de Ménandre) ! La suite de l'anecdote gellienne reprend d'ailleurs assez nettement les critères énoncés ici par Donat.

Le moyen de parvenir à l'illusion de la vérité est l'*oikonomia* ou exacte disposition des données de l'intrigue pour que les éléments dramatiques de celle-ci ne paraissent jamais le produit d'un hasard mal dominé par le poète :

Ad. 441, 2 : magna oikovoúia senex laudatur, ut postulationi eius statim adsit fides.

Et c'est avec un grand sens de la préparation (*oikovoúia*) qu'est fait l'éloge du vieil Hégion, afin que sa demande soit aussitôt digne de confiance¹⁵.

Le commentateur observe donc que le poète doit sélectionner attentivement à quel moment de l'intrigue, il doit faire révéler, par les personnages, tel ou tel élément de l'*argumentum*. Il s'agit ici de la *praeparatio* qui d'un côté conduit un élément de l'intrigue à ne venir sur scène qu'au moment précis où l'on en a besoin et de l'autre rend parfaitement crédible cet élément au moment où il se produit¹⁶. Ainsi, par exemple, on comprend les réticences du vieillard du

¹⁵ Donat pose d'ailleurs à plusieurs reprises le problème noté ci-dessus de dosage entre procédés comiques et *oikonomia*, et il le résout à l'avantage de Térence, par exemple en *And. 228, 1* : *nam oikovoúia est, ut accersatur obstetrix et conueniatur Pamphilus; facetia scribentis in his uerbis est, quod Archylis compotricem potissimum adduci iubere fingitur* (l'*oikovoúia* (agencement) consiste en effet à faire appeler la sage-femme et à faire arriver Pamphile ; la facétie de l'écrivain dans ce passage vient de ce qu'il représente une Archylis qui a surtout à cœur de faire venir sa compagne de boisson).

¹⁶ Voir *Ad. 208 et 290, 1* ; *And. 352, 3* ; *Eun. 231, 2* ; *Hec. 174, 2 et 261 etc.* Sur l'importance oratoire de la *praeparatio*, voir Quint. 7, 10, 11-12 : *illa enim est potentissima quaeque uere dicitur oeconomica totius causae dispositio, quae nullo modo constitui nisi uelut in re praesente potest: ubi adsumendum prohoemium, ubi omittendum: ubi utendum expositione continua, ubi partita: ubi ab initiis incipiendum, ubi more Homérico a mediis uel ultimis: ubi omnino non exponendum: quando a nostris, quando ab aduersariorum propositionibus incipiamus, quando a firmissimis probationibus, quando a leuioribus: qua in causa proponendae prohoemii quaestiones, qua praeparatione praemuniendae etc.* (en effet, le plan le plus efficace et celui dont on peut dire vraiment qu'il constitue l'économie ordonnée de toute une cause ne peut en aucune façon être déterminé si nous ne sommes pas, pour ainsi dire, en présence d'un cas précis : savoir quand il faut un exorde, quand il n'en faut pas, quand il faut une exposition suivie, quand il en faut une subdivisée, quand commencer par les origines, quand commencer, à la façon d'Homère, par le milieu ou par la fin, quand il ne faut pas de narration du tout ; quand nous commencerons par nos propres arguments, quand par ceux de nos adversaires, quand par les preuves les plus solides, quand par de plus faibles, dans quels cas les points à étudier seront communiqués avant l'exorde, de quelle préparation il faut se prémunir etc.) Le rhéteur établit ici clairement le lien entre l'*oikonomia* et la *praeparatio*, tout en soulignant également qu'il n'existe aucun autre guide dans ce travail que la conformité de la construction aux faits eux-mêmes, idée qui se retrouve, évidemment adaptée, dans la définition donatienne de l'*oikonomia* théâtrale. Voir aussi à l'époque tardive, et donc plus près de Donat, Fortunatianus 2, 20 : *Procatasceua est, qua iudicem nobis praeparamus, cum aut quaedam nobis obsunt et illis prius occurrendum est...* (la « préparation » est ce qui nous permet de préparer le juge à nous écouter quand soit il y a des éléments qui nous font obstacle et qu'il faut les traiter en préliminaire...) et Rufinianus *Schem. Dian. 3*, avec une référence extra-judiciaire exactement dans le ton de Donat : *προκατασκευή est procatalepsi proxima, cum rei, de qua acturi sumus, colorem praeparamus atque praetendimus, ut in illo: Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent! usque: quae bella exhausta canebat! Nam primo de insomnia questa est, dein admirari se virtutem hospitii dixit et veram fidem esse, a diis illum genus ducere: misereri etiam casus et errores, ut verecundius postea de amore fateretur, quasi in affectum hospitii vel insomnia vel admiratione <virtutis vel miseratione> calamitatis inducta sit* (la préparation est la figure la plus proche de la procatalepse ; elle se produit quand nous préparons et anticipons par une couleur le sujet dont nous allons traiter, comme dans ce passage : *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!* jusqu'à *quae bella exhausta canebat!*. De fait, elle commence par se plaindre de mal dormir, puis elle dit son admiration pour la valeur de l'étranger, et qu'il est tout à fait plausible qu'il soit d'ascendance divine ; ensuite elle ajoute qu'elle plaint ses traverses et ses errances, afin d'avouer avec moins de honte ensuite qu'elle l'aime, comme si c'étaient l'insomnie, l'admiration de sa valeur, la pitié devant ses maux qui l'avaient conduite à un tel sentiment envers l'étranger).

Phormion à laisser son fils épouser sans dot sa bien-aimée, parce qu'au détour d'une conversation avec son compère esclave, son esclave Géta a fait remarquer, pour tout autre chose, que le vieux est terriblement près de ses sous :

Pho. 69¹⁷: *DESINAS SIC EST INGENIVM necessaria praestructio est ad fabulae περίστασιν auaritia Demiphonis, ut maiore periculo illo absente duxerit filius indotatam. nam mox dicturus est « illene indotatam uirginem atque ignobilem daret illi ? ».*

DESINAS SIC EST INGENIVM l'avarice de Démiphon est un préliminaire¹⁸ nécessaire aux circonstances annexes (περίστασις) de la pièce, pour que, pendant l'absence de son père, le danger soit plus grand, pour le fils, de se marier à une jeune fille sans dot. Il va bientôt dire en effet : « illene indotatam uirginem atque ignobilem daret illi ? ».

Ce critère de rationalité joue évidemment dans ce que les personnages savent ou ne savent pas les uns des autres. Ainsi, dans *l'Eunuque*, Donat, à la suite de commentateurs précédents¹⁹, pointe une possible entorse à la règle de la fiction rationnelle. En 563, Chéréa demande à son ami Antiphon s'il connaît la maîtresse de son frère, Phédria. Cette question est en apparence absurde, puisque comment un frère ignorerait-il ce qu'un simple ami saurait ? Donat répond immédiatement d'une manière parfaitement rationnelle. 1-Chéréa ne réside pas à Athènes, il n'est donc pas forcément au courant, 2-Antiphon a pu connaître la courtisane de réputation alors que Chéréa, peut-être moins au fait de ces choses, ne la connaissait pas, 3-Enfin, Antiphon qui est aussi ami de Phédria a pu en entendre parler par ce dernier. Si l'explication peut paraître forcée, en tout cas, dit le commentateur, il n'y a là rien d'impossible :

Eun. 563 *NOSTIN HANC QVAM AMAT FRATER quaeritur an ueri simile sit Antiphoni notam esse Thaidem, quam frater ipse nesciuerit. sed intellegere debemus modo notitiam non uultus sed famae positam esse, quam famam potuit ex Phaedria et Antipho scire. at uero aliam notitiam negauerat Chaerea sibi fuisse cum Thaide, hoc est uisus, [uultus] oris et corporis.*

NOSTIN HANC QVAM AMAT FRATER la question est de savoir s'il est vraisemblable que Thaïs soit connue d'Antiphon, alors que le frère de Phédria ne la connaît pas. Mais nous devons comprendre qu'on parle ici d'une connaissance non de visage, mais de réputation, réputation qu'Antiphon a pu connaître aussi par Phédria. Mais de fait, Chéréa a nié avoir d'autre connaissance de Thaïs, c'est-à-dire la connaissance de vue, de visage et d'aspect physique.

¹⁷ Qui prépare *Pho.* 120, cité en deuxième partie de scholie et qui sera commenté ainsi : *ILLENE INDOTATAM VIRGINEM ἐμφατικῶς ille, de quo dixerat « desinas : sic est ingenium » et is propter spem lucri nauigauerat senex. insinuandum igitur fuit : hoc enim erit omne periculum fabulae* (ILLENE INDOTATAM VIRGINEM il dit ille avec emphase (ἐμφατικῶς) au sujet d'un vieillard dont il disait : *desinas : sic est ingenium* et qui avait pris la mer parce qu'il espérait gagner de l'argent. Il fallait donc l'indiquer implicitement : car cela sera tout le danger de la pièce).

¹⁸ Le mot *praestructio* est donné par la branche Δ (cf. M. REEVE, « The Textual Tradition of Donatus' Commentary on Terence », *Classical Philology*, 74, 4, 1979, p. 315), et fournit un texte excellent, contre celui de Wessner (1902) qui construit *necessaria auaritia*. Sur ce mot chez Donat, voir *Pho.* 153, 3 ; voir aussi Fortun. *Ars*, 2, 15.

¹⁹ La présence ici de commentateurs précédents paraît assurée par la mention *quaestio est* qui ouvre de toute évidence une *quaestio terentiana*, sur le modèle des *quaestiones homericæ*. Sur ces dernières, et leur réception problématique à Rome voir J. SCHWARTZ « Quelques *quaestiones homericæ* et *vergilianæ* chez les écrivains latins » dans *Hommages à L. Herrmann*, Bruxelles, 1960, p. 698-701. Ici, évidemment, la *quaestio*, loin d'être futile, engage clairement la possibilité pour le spectateur de croire à l'intrigue qui lui est proposée.

De même en *Eun*, 360 c'est une analyse de l'organisation de l'espace dramatique qui conduit à affirmer la vraisemblance de l'intrigue :

NVMQVAMNE ETIAM ME ILLAM VIDISSE artificiose inculcat poeta τὸ πιθανόν. 2 Sed nimio lepore Terentiano iam illud agitur. nam hic ostenditur uerisimile esse pro eunucho creditum apud uicinam meretricem Chaeream, qui adeo ignotus sit mulieri, ut nec ipse eam nouerit, quod erat facilius et promptius. et additur color, quod et illa non diu uicina est et quod adulescens in Piraeo primum commoratus est.

NVMQVAMNE ETIAM ME ILLAM VIDISSE le poète intercale avec grand art le vraisemblable (τὸ πιθανόν)²⁰. 2 mais c'est avec l'agrément extrême propre à Térence qu'il le fait. De fait, on voit ici qu'il est vraisemblable que Chéréa puisse être pris pour un eunuque chez la voisine courtisane, parce qu'il est à ce point inconnu de cette femme qu'il ne la connaît même pas lui-même, ce qui était plus facile et plus à portée de main. Et à cela s'ajoute une couleur qui est qu'elle n'est pas sa voisine et que le jeune homme a commencé par passer du temps au Pirée.

Dans ce double exemple, Donat envisage en quelque sorte deux strates de vraisemblable, l'une qui s'impose à tout poète comme indispensable à la crédibilité de l'argument, l'autre qui relève du génie propre de Térence. Dans le premier niveau, la preuve que Thaïs ne peut pas reconnaître Chéréa est que ce dernier et la courtisane ne se sont jamais rencontrés. Mais cela ne suffit pas assurer la gloire de Térence comme producteur de vraisemblable. En effet, ce qui attire surtout l'attention du commentateur est ce qu'il nomme le *color* c'est-à-dire l'argument ajouté et non indispensable²¹, qui est que Chéréa résidant habituellement au Pirée pour les besoins de son service militaire, il ne peut connaître cette voisine nouvellement arrivée dans le quartier²². Cette attention constante portée par le commentateur à souligner la rationalité de la construction dramatique se manifeste dans deux autres éléments moins évidents que la cohérence de l'intrigue, l'attitude face au hasard et l'analyse de la dramaturgie.

Le hasard est évidemment le point le plus dangereux pour la rationalité de l'intrigue, car il permet au poète toutes les inventions. Pourtant, selon Donat, la gestion même du hasard participe de la rationalité de la fiction. En effet, le hasard existe dans le réel et l'éliminer de la comédie serait créer une fiction non vraisemblable. Il faut donc trouver un moyen de mettre en scène le hasard sans qu'il passe pour une facilité invraisemblable. C'est en *Andrienne* 459 qu'il indique comment selon lui le hasard est mis en oeuvre habilement par les meilleurs poètes : « la disposition adoptée par les poète comiques est telle que le spectateur s' imagine qu'arrive par

²⁰ On pourrait hésiter sur le sens exact de cette phrase, qui pourrait tout aussi bien signifier « le poète piétine avec grand art la vraisemblance », en prenant *inculco* au sens technique qu'il a parfois y compris à l'époque de Donat. Dans ce cas, la scholie signifierait que, bien que Térence use d'un artifice extrêmement peu vraisemblable en soi, il parvient à le rendre vraisemblable à force d'art. Cette interprétation est assez séduisante, mais se heurte au fait que le verbe *inculcare* n'a jamais ce sens dans le commentaire. Voir *Ad.* 522, 1 ; *And.* 765, 2 ; 785, 1 ; *Eun.* 179, 1.

²¹ Sur la notion de couleur, voir *Pho.* 282, 3.

²² Cf. *Eun.* 359, 3 : *HAVD DIV EST uicina scilicet. et est causa, an uerisimile sit nescire potuisse uicinam* (HAVD DIV EST *uicina* évidemment. Et la raison en est : est-il vraisemblable qu'il ait pu ne pas connaître sa voisine ?).

hasard un événement qui repose sur l'intention du poète »²³. Louer le fait de mettre en scène le hasard en le contrôlant montre donc bien la force de la rationalité dans la vision de Donat, d'autant qu'il complète cette analyse dans *L'Eunuque* 356,3 en notant : « imperceptiblement et sans que le spectateur s'en rende compte le poète arrive à faire se succéder les éléments de l'argument comme il le veut »²⁴. Créer du vraisemblable, c'est donc aussi créer du hasard, mais selon le mode de l'imitation. Le spectateur doit s'y laisser prendre, comme il se laisserait surprendre par un accident fortuit dans le réel, mais dans le hasard théâtral, lorsqu'il est manipulé par un maître comme Térence, rien n'arrive par hasard. En réalité tout ce qui paraît arriver par hasard laisse soupçonner un travail particulièrement adroit du poète, qui nous fait prendre pour du hasard le fruit de sa construction rationnelle. Il ne faut donc jamais confondre ce hasard, fruit d'un contrôle absolu du poète sur la rationalité de son intrigue, avec l'invraisemblance qui relève quant à elle de la facilité que s'accordent les mauvais poètes pour pallier leur maladresse.

Cela est d'autant plus vrai que Donat se montre également sensible à la cohérence de ce que font les personnages quand ils ne sont pas en scène. Ainsi, dans l'acte 2 du *Phormion*, il ne s'écoule que trente-trois vers entre le moment où le vieillard Démiphon annonce qu'il va rentrer chez lui, faire une petite prière d'action de grâce et aller au forum se chercher des soutiens (scène 1, vers 311-314²⁵), et le moment où il arrive avec lesdits soutiens (scène 3, vers 348). S'il y avait eu un entracte et non un interscène, tout allait bien, mais ici Donat doit rendre compte d'un phénomène courant au théâtre qui est celui de l'impossible adéquation du temps de l'action avec le temps de la représentation.

Or ce sont ces considérations qui nous semblent guider la manière dont il commente à la fois la nature et le contenu de la scène 2, et son lien avec la scène 3, où l'intrigue reprend avec l'arrivée des avocats. Il commence en effet par présenter la scène 2, non pas comme un élément de l'*argumentum* lui-même, mais comme une forme d'*excursus*, qui permet à Térence de se

²³ *et quaedam industria, quaedam uelut casu eueniunt, ut nunc suspicio senis ; in multis enim oikonomia comicorum poetarum ita se habet, ut casu putet spectator uenisse, quod consilio scriptoris factum sit.*

²⁴ *Et uide quam molliter et sine intellectu spectatoris ad argumenti spectati ordinem poeta perueniat, ut de eunucho facta mentione consilium nascatur supponendi Chaereae.*

²⁵ Voici le texte térentien tel que le lit Donat : *De.-at ego deos Penates hinc salutatum domum / diuortar ; inde ibo ad forum atque aliquot mihi / amicos aduocabo ad hanc rem qui adsient, / ut ne inparatus sim si ueniat Phormio* (Dé.-Quant à moi, c'est vers mes dieux pénates que d'ici, pour les saluer chez moi, / je bifurque ; puis j'irai sur la place du marché et ce sont quelques miens / amis que j'appellerai pour qu'ils m'assistent dans cette affaire, / afin de ne pas être pris au dépourvu quand Phormion viendra). Sur les différences entre ce texte et la plupart des textes modernes, voir notre édition : <http://hyperdonat.tge-adonis.fr/editions/html/DonPho.html> .

livrer à d'autres considérations que celles qu'impose la stricte conduite de l'intrigue. Il commente en effet ainsi, le premier vers de la scène 2 :

ITANE PATRIS AIS CONSPECTVM VERITVM HINC ABISSE in hac scaena de parasitis uilioribus Terentius proponit imaginem uitae, ut in Eunuchio de potioribus [et his qui nuper processerunt, id est de assentatoribus]²⁶. animaduertendum autem huiusmodi genus hominum magis a Terentio lacerari.

ITANE PATRIS AIS CONSPECTVM VERITVM HINC ABISSE dans cette scène, Térence propose une représentation de la vie, inspirée des parasites les plus vils, comme il le fait, dans *L'Eunuque*, sur les parasites supérieurs, et sur ceux qui se sont récemment élevés, c'est-à-dire sur les flatteurs. Il faut, par ailleurs, remarquer que ce genre d'hommes est davantage raillé par Térence.

Implicitement, ce commentaire indique donc que ce que nous allons lire ou entendre constitue une pause morale dans l'action endiablée du *Phormion* ; la fonction de cette pause est évidemment de ménager non pas le temps rationnellement nécessaire pour accomplir toutes les actions nécessaires à la reprise de l'action, mais seulement du temps, pour que le spectateur puisse croire que l'action hors-scène a eu le temps de s'accomplir. D'ailleurs, à la fin de la scène (*Pho.* 346), Donat revient sur cette idée d'un temps laissé libre à dessein et occupé par une digression :

SENEX ADEST VIDE QUID AGAS ibi interuenit senex ultimumque dictum, quod extra argumentum per inuentionem dici potuit consumptum est²⁷.

SENEX ADEST VIDE QUID AGAS ici le vieillard vient interrompre ; et les derniers mots qui pouvaient être dits hors argument en s'appuyant sur l'invention sont épuisés.

Or, particularité supplémentaire soulignée par Donat, Térence a amélioré sur ce point l'original grec d'Apollodore, en insérant pour ce passage de satire sociale des éléments empruntés à Ennius (*Pho.* 339) :

TENE AD SYMBOLVM VENIRE VNCTVM ATQVE LAVTVM E BALNEIS haec non ab Apollodoro, sed ex Enni saturis translata sunt omnia: « quippe sine cura laetus lautus cum aduenis infestis malis, expedito bracchio, alacer celsus, lupino exspectans impetu, mox cum alterius obligurias bona: quid censes domino esse animi? pro diuum fidem! ille tristis est dum cibum seruat, tu ridens uoras »²⁸.

TENE AD SYMBOLVM VENIRE VNCTVM ATQVE LAVTVM E BALNEIS tout cela est tiré non pas d'Apollodore, mais des *Satires* d'Ennius : *quippe sine cura laetus lautus cum aduenis infestis malis, expedito bracchio, alacer celsus, lupino exspectans impetu, mox cum alterius obligurias bona: quid censes domino esse animi? pro diuum fidem! ille tristis est dum cibum seruat, tu*

²⁶ Par convention, nous mettons entre crochets droits ici un passage attribué par P. WESSNER (Teubner, 1902) à ce qu'il nomme la « seconde main ». Toutefois, l'examen d'une partie de la tradition manuscrite nous invite à la plus grande prudence quant au fait qu'il faille ou non conserver ces éléments, la situation semblant considérablement plus compliquée que ne l'avait vu Wessner. Il faut donc ici prendre ces crochets comme l'indication d'un texte suspect et non comme une indication d'athétèse.

²⁷ Sur les différences entre ce texte et celui de P. WESSNER (Teubner, 1902), voir notre site <http://hyperdonat.tge-adonis.fr/editions/html/DonPho.html> .

²⁸ Le texte que nous donnons de ce passage est assez nettement différent de celui de Wessner (1902). Sur nos choix éditoriaux, voir <http://hyperdonat.tge-adonis.fr/editions/html/DonPho.html> .

ridens uoras (de fait, lorsque tu arrives sans souci, joyeux, brillant, mâchoires en ordre de bataille, manches retroussées, plein d'entrain et d'assurance, attendant avec une impétuosité de loup, à l'idée que bientôt tu vas lécher le bien d'autrui : dans quel état d'esprit crois-tu que le maître se trouve ? au nom des dieux ! il est affligé tandis qu'il sert la nourriture, mais toi tu dévores en riant).

Cela semble donc impliquer logiquement, que, chez Apollodore, la situation dramatique n'était sans doute pas aussi soigneusement organisée qu'elle l'a été par le comique latin. De ce fait, il revient sans doute à Térence dans l'esprit du commentateur le mérite d'avoir rationalisé un élément de l'original. Toutefois la rationalisation n'est pas complète, et Donat soulève un autre problème. Pour que la scène 3 fonctionne, les avocats devaient être déjà au courant :

*Pho. 348, 2 : EN VMQVAM CVIQVAM CONTVM. A. iam instructi sunt aduocati, et recte : longum enim fuerat omnia haec post scaenam*²⁹ *geri.*

EN VMQVAM CVIQVAM CONTVMELIOSIVS AVDISTIS les avocats ont déjà été équipés de tout le nécessaire, et à bon droit : car il aurait été trop long que tout cela ait lieu hors scène

Comment ? Donat ne le dit pas, mais le fait même qu'il précise ce point montre son souci de rétablir contre vents et marées la rationalité de l'intrigue.

Ainsi, ce qu'il désigne sous le nom d'*oikonomia* dans la construction de l'argument est bel et bien la réalisation par le poète d'une intrigue dans laquelle absolument tout est explicable ou rationnel, y compris ce que le public croit arriver par hasard. Il s'agit donc pour l'écrivain de tout gérer y compris les ellipses de sa fiction, afin que les éléments qui sont montrés ne puissent en aucun cas être contredits par des éléments qui ne seraient pas montrés, mais dont la nécessité logique rendrait caduque la vraisemblance de ce que l'on voit³⁰.

Pour Donat, si la fiction comique doit être rationnelle, c'est qu'il pense comme son maître Evanthius que la comédie ne peut fonctionner que si elle reproduit parfaitement la vie. Reprenant à son compte la célèbre affirmation de Cicéron, Evanthius déclare en effet : « il affirme que la comédie est le miroir de la vie quotidienne, et il n'a pas tort. De fait, de même

²⁹ Wessner édite *per scaenam* qui est une conjecture de Hartman (1895), les manuscrits (du moins pour ceux qui ne sont pas lacunaires ici) donnant *post scaenam*, corrigé habilement par Teuber en *in proscaenio*. Toutefois, cette correction ou celle de Hartman (1895) / Wessner (1902) supposent qu'il s'agit de traiter la question du réalisme du temps scénique. Mais, si nous faisons confiance aux manuscrits, ce n'est pas du temps scénique que parle Donat, mais bien du temps hors-scène.

³⁰ On trouvera aisément confirmation de cet emploi du mot *oeconomia* par exemple en *And.* 228 et 481, *Eun.* 230, *Ad.* 356, mais surtout *Hec.* 175, où le commentateur montre parfaitement que c'est un hasard parfaitement maîtrisé par le poète qui rend possible l'intrigue même : *1 RVS ABDIDIT SESE uerbum reprehendentis senem, quod 'sese abdidit' dixit. 2 HVC RARO IN VRBEM COMMEAT 'huc' bene dixit, ut ostendat Parmenonem in urbe esse. 3 Mira oikovoia: fac enim praesentem et nullus error in fabula est* (1 RVS ABDIDIT SESE verbe de reproche pour le vieillard que ce *sese abdidit*. 2 HVC RARO IN VRBEM COMMEAT c'est bien qu'il dise *huc*, pour montrer que Parménon est en ville. 3 Remarquable organisation (*oikovoia*) : en effet rendez-le présent et il n'y a aucune méprise dans la pièce. En effet, si Lachès était resté à Athènes, il aurait vu que son épouse Sostrata ne maltraitait absolument pas sa belle-fille Philumène, et le quiproquo fondateur de la pièce n'aurait pas existé.

que quand on nous tend un miroir nous saisissons aisément à travers l'image les contours du réel, de même, quand nous lisons une comédie, nous décelons sans peine l'imitation de la vie et de ses usages »³¹. Cette citation cicéronienne, probablement d'ailleurs prise hors contexte, constitue, à n'en pas douter, le guide à travers lequel le commentateur aborde les questions de vraisemblance dramaturgique. Toutefois, la réalité même des intrigues comiques choisies par Térence ne lui facilite guère le travail, et la fiction tend à résister de toutes ses forces à l'entreprise de rationalisation du commentateur.

2-L'invraisemblance obstinée de la fiction.

En posant les principes que nous venons d'observer, Donat oublie momentanément un élément dont il a par ailleurs pleinement conscience, le caractère purement conventionnel de la *Néa*. En soi, la convention ne vient pas forcément contredire son obsession de rationalité, mais les conventions propres à la Comédie Nouvelle, parce qu'elles sont génératrices d'invraisemblance, battent cependant largement en brèche un système explicatif qui se fonderait sur la simple reproduction artistique du réel. Si la *Néa* est un miroir, elle est un miroir par essence déformant³².

L'attitude du commentateur par rapport à l'invraisemblance est particulièrement intéressante, dans la mesure où elle permet de mesurer jusqu'à quel point il tient à son système de rationalité. En même temps, ses commentaires contre l'invraisemblance montrent où Donat va chercher la vraisemblance lorsque de toute évidence l'*oikonomia* ne peut plus la supporter.

Lorsqu'il se trouve ainsi en face d'éléments qui pourraient paraître invraisemblables, le commentateur tend à indiquer que le poète n'a pas été victime de l'invraisemblance, mais qu'il a au contraire su la prévenir avec une habileté extrême. Ainsi, dans l'*Hécyre*, lorsque la courtisane Bacchis injustement soupçonnée d'avoir détourné Pamphile de ses obligations conjugales accepte, à la prière du père du jeune homme, d'aller voir l'épouse de Pamphile pour

³¹ Evanth. 5, 1: *aitque esse comoediam cotidianae uitae speculum, nec iniuria. nam ut intenti speculo ueritatis liniamenta facile per imaginem colligimus, ita lectione comoediae imitationem uitae consuetudinisque non aegerrime animaduertimus*. Sur l'attribution de ce fragment cicéronien à la *République* et l'origine de cette idée, voir S. HALLIWELL, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton, 2002, p. 288 note 7.

³² D'ailleurs, il est notable que l'image de la comédie miroir, bien attestée chez les Latins, est quasiment absente en tant que telle du domaine grec, voir S. HALLIWELL, *The aesthetics of mimesis*, p. 133 note 42). Sur ces éléments, voir par exemple E. W. HANDLEY, « The conventions of the comic stage and their exploitation by Menander », in E. G. TURNER (éd.), *Menander. Sept exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève, 1970, p. 3-42. Sur la critique déjà donnée par Callimaque des stéréotypes de la nouvelle comédie, voir R. F. THOMAS, « New Comedy, Callimachus and Roman Poetry », *HCSP*, 83, 1979, p. 184.

s'expliquer avec elle, situation évidemment inconvenante et qui pourrait passer pour totalement invraisemblable :

Hec. 756 : QVOD POL SI ESSET ALIA EX HOC QVAESTV uigilanter poeta, ne non uerisimile uideretur id ullam fecisse meretricem, ipse lectorem praeuenit. et sic fere in omnibus Terentius, quae minus peruulgata sunt quaeque abhorrent a consuetudine, agit.

QVOD POL SI ESSET ALIA EX HOC QVAESTV de façon vigilante, le poète, de peur qu'il paraisse invraisemblable qu'une courtisane agisse ainsi, prévient lui-même son lecteur. Et c'est ainsi que fait Térence en général dans toutes les situations qui ne sont pas banales et qui dérogent à l'usage.

En faisant énoncer par le personnage la rupture volontaire d'une convention, le poète, selon Donat, la rend vraisemblable en soulignant qu'elle est pleinement assumée et en aucun cas le fruit d'une négligence ou d'une facilité. Le cas le plus typique est celui de la scène de reconnaissance, où un personnage parfaitement inconnu jusqu'ici dénoue miraculeusement l'intrigue, en faisant état d'informations qu'il est le seul à détenir. C'est bien ainsi que se résout l'*Andrienne* et Donat en est pleinement conscient :

And. 796 : IN HAC H. P. D. E. C. in hoc loco persona ad catastropham machinata nunc loquitur, nam hic Crito nihil argumento debet nisi absolutionem erroris eius.

IN HAC HABITASSE PLATEA DICVM EST CHRYSIDEM dans cette scène parle maintenant un personnage imaginé pour provoquer le dénouement, car ici Criton ne sert en rien à l'intrigue si ce n'est en vue de la résolution de la méprise qu'elle contient.

Personnage *extra argumentum*, Criton n'a d'autre fonction que de venir résoudre une situation devenue inextricable. Pourtant (et c'est évidemment le point important), le commentateur s'efforce de rendre cette présence explicable, ou au moins de lui retirer le plus possible de son caractère purement conventionnel. En effet, il affirme que des éléments antérieurs préparent cette apparition, comme la mention de l'abandon de Glycère par ses proches, dont son cousin Criton (*And. 71*³³). D'ailleurs, lorsque Dave s'amuse des conventions s'étonne de l'arrivée si heureuse du personnage au moment précis où on en a besoin, Donat se contente de relever le fait (*And. 844*), sans souligner qu'il s'agit évidemment d'un jeu comique, Térence lui-même s'amuse des conventions de son propre théâtre :

EGO COMMODIOREM HOMINEM hic Dauus admiratur, quod in ipso articulo periculi superuenerit Crito.

³³ Commentant *inopia et cognatorum neglegentia*, Donat précise *hic iam parat nos ad Critonis aduentum* (ici il nous prépare déjà à l'arrivée de Criton).

EGO COMMODIOREM HOMINEM ici Dave s'étonne de l'arrivée inopinée de Criton dans un tel moment de péril³⁴.

Pour finir, lorsqu'il faut bien expliquer pourquoi Criton est à Athènes, Térence indiquant qu'il est venu pour recevoir l'héritage de sa parente défunte, Donat se précipite sur cette information pour souligner un trait de vraisemblance du personnage qui n'ose pas dire qu'il renoue avec sa famille uniquement parce qu'il y a un héritage en jeu (*And.* 907) :

EVENIT SED HICINE EST SIMO pudet fateri propter hereditatem uenisse. et uide ipsum esse, qui dixerat supra 'clamitent me sycophantam, hereditatem persequi, mendicum'.

EVENIT SED HICINE EST SIMO il a honte d'avouer qu'il est venu pour un héritage. Et voyez que c'est le même qui avait dit ci-dessus : 'clamitent me sycophantam hereditates persequi mendicum'³⁵.

Ce dernier détail permet de comprendre comment, dans son système explicatif, Donat peut compenser une faille dans la vraisemblance de l'*oikonomia* par l'affirmation d'un autre type de vraisemblance qui fait que la fiction la plus ouvertement incroyable (Criton arrive le jour où tout se joue) devient crédible dans un autre ordre de lecture, celui de la vraisemblance des caractères. Le *pudor* de Criton compense en quelque sorte le caractère abrupt de son arrivée pour se saisir d'un héritage, car maintenant qu'il sait qu'il y a une autre héritière, il éprouve de la honte pour l'image de cupidité qu'il a involontairement donnée. Ici, comme souvent, c'est la vraisemblance des caractères qui compense l'invraisemblance de la situation.

3-La vraisemblance des caractères, au secours des invraisemblances de l'intrigue.

L'importance de la vraisemblance des caractères est bien connue et il suffit de rappeler les célèbres prescriptions de l'*Art Poétique* pour comprendre leur importance dans le système romain de la fiction³⁶. Mais la comédie, précisément parce qu'elle est le lieu par excellence du

³⁴ On pourrait considérer que la remarque de Donat attire l'attention du lecteur sur l'absurdité de la convention mais en réalité, c'est une indication de prononciation qui vise à expliquer que le vieillard qui a tout entendu demande de qui il « fait l'éloge » (*And.* 845). Du caractère « providentiel » du personnage raillé par l'esclave, le commentateur ne dit rien, pas plus que d'une possible allusion métathéâtrale.

³⁵ Cette remarque finale est particulièrement intéressante parce qu'elle renvoie directement aux vers 813-816, où Criton précisait que, maintenant qu'il connaît tout de la situation de la jeune femme, il renonce à lui réclamer son héritage. Ainsi le personnage qui va dénouer l'action peut-il associer la vraisemblance de la situation qui l'amène à Athènes avec un *ethos* de bonté et de modération qui en fait un personnage sympathique au public. La vraisemblance passe donc également par la capacité qu'a le public à accorder sa faveur à un personnage, ce qui rend moins moralement contestable son arrivée en ville précisément au moment où il faut faire main basse sur un héritage.

³⁶ Le thème de la vraisemblance des caractères parcourt à la fois la poétique et la rhétorique comme l'un des moyens les plus puissants d'obtenir un discours convaincant. Dans la logique horatienne (*A.P.* 114-135) l'imitation passe à la fois par la conformité au type attendu du personnage et par la vraisemblance globale des situations où interviennent les héros, compte tenu évidemment de la nature propre à chaque œuvre. Dans la logique oratoire, l'éthopée réussie est celle qui reproduit au mieux l'*ethos* du personnage en conformité avec le but du discours

fictif vraisemblable est sans doute le genre poétique le plus tenu à une *ethopoia* soucieuse de vraisemblable³⁷.

Cette vraisemblance prend chez Donat trois aspects : vraisemblance des caractères, vraisemblance des parures attachées à chaque personnage et vraisemblance des rapports entre les personnages, en particulier tels que les construit le dialogue.

La vraisemblance des caractères repose d'abord sur le choix de doter chaque personnage d'un caractère cohérent qui explique ses actions sans se modifier au gré de l'action sinon sous l'influence même du discours des autres personnages. Ainsi, dans la préface des *Adelphes*, Donat fournit une rapide fiche d'identité de chaque personnage suivant son caractère :

Ad., Praef. 3, 6 : Seruatur autem per totam fabulam mitis Micio, saeuus Demea, leno auarus, callidus Syrus, timidus Ctesipho, liberalis Aeschinus, pauidae mulieres, grauis Hegio.

On conserve dans toute la comédie un Micion permissif, un Déméa sévère, un proxénète cupide, un Syrus roublard, un Ctésiphon craintif, un Eschine dépensier, des femmes terrorisées, un Hégion sérieux.

Mais cette typologie ne serait pas sans rigidité si le poète s'y tenait toujours, et Donat loue Térence d'avoir, comme dans la vraie vie, fait échapper ses personnages aux déterminismes de leur fonction dramatique (indiqués en grande partie dans la fiche de personnage), pour en faire de « vrais gens »³⁸. Ainsi, en *Eun. 37*, Donat commence par souligner la convention des caractères :

(voir par exemple Cic., *Inv. 1, 29* : *Probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea, quae solent apparere in veritate; si personarum dignitates servabuntur; si causae factorum exstabunt; si fuisse facultates faciundi videbuntur; si tempus idoneum, si spatii satis, si locus opportunus ad eandem rem, qua de re narrabitur, fuisse ostendetur; si res et ad eorum, qui agent, naturam et ad vulgi morem et ad eorum, qui audient, opinionem accommodabitur* (une narration sera convaincante s'il apparaît qu'on y trouve ce que l'on voit ordinairement dans la réalité ; si l'on conserve la statut social des personnages, si l'on y trouve les raisons des faits, s'il apparaît qu'il y a eu la possibilité d'agir ; si l'on montre que c'était le moment propice pour la chose dont on fait le récit, que le délai était suffisant, et le lieu approprié ; si la chose est conforme à la nature de ceux qui l'ont faite, à la manière d'être habituelle des gens, et à l'opinion des auditeurs) et Quint., 12, 10). Sur la théorie de l'éthopée dans les arts oratoires tardifs, voir par exemple le traité que lui consacre Emporius, où il indique qu'il faut entendre par là soit la construction par l'orateur lui-même d'une *persona* qui le mette en scène de façon plausible et convaincante, soit la construction d'une figure convaincante et plausible pour la personne dont parle l'orateur. Sur Emporius, voir L. PIROVANO, « L'insegnamento dei 'progymnasmata' nell'opera di Emporio retore ». in F. GASTI E. ROMANO (éd.) *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma : atti della VI giornata ghisleriana di filologia classica* (Pavia, 4-5 aprile 2006) Como, 2008, pp. 195-236.

³⁷ Sur ce sujet, voir le très récent article de K. DE TEMMERMAN, « Ancient Rhetoric as Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature », *Rhetorica*, 28, 1, 2011, p.23-51.

³⁸ Sur la vraisemblance nécessaire dans la construction des caractères, voir par exemple *Hec. 405, 1* : *LACRIMO QVAE POSTHAC FVTVRA EST VITA bene propensior in affectum est, ut uerisimile fiat potuisse reticere* (LACRIMO QVAE POSTHAC FVTVRA EST VITA c'est bien qu'il soit assez enclin à l'émotion, pour qu'il devienne vraisemblable qu'il ait pu se taire) ou encore *Hec. 729, 1* : *NE MINVS PROPTER IRAM HANC IMPETREM QVAM POSSIM quia non erat uerisimile beniuolum esse patrem meretrici interturbanti, reddit rationem senex, cur agat mitius, ne uideatur personae*

1 *BONAS MATRONAS ut Nausistratam. 2 MERETRICES MALAS ut Thaidem atque Bacchidem. 3 BONAS MATRONAS FACERE MERETRICES MALAS sic est in Heautontimorumeno "scortari crebro nolunt, nolunt crebro conuiuari."* 4 *Et artificiose ostendit omnem materiam comicorum.*

1 BONAS MATRONAS comme Nausistrata. 2 MERETRICES MALAS comme Thaïs et Bacchis. 3 BONAS MATRONAS FACERE MERETRICES MALAS il en va ainsi dans *L'Héautontimorouménos* : « *scortari crebro nolunt, nolunt crebro conuiuari* » (ils ne veulent pas qu'on soit sans arrêt à courir la gueuse, sans arrêt à faire la bringue). 4 Et avec beaucoup d'art il montre tout l'attirail des auteurs comiques.

Mais il indique ensuite avec quelle adresse Térence déroge à ces types pour construire le personnage de Thaïs, la bonne courtisane qui a honte à la fois de son passé douteux et de devoir encore intriguer, mais le fait pour le bien de la jeune fille dont elle a la charge, et qu'elle aime en parfaite mère :

Eun. 124: ITA EST ; non erat negandum, quod dixit Parmeno, meretrici satisfacere cupienti et non tacenti culpam in conscientia esse.

ITA EST il ne fallait pas que les paroles de Parménon soient niées par la courtisane qui désire faire réparation et ne dissimule pas qu'elle a conscience de sa faute.

Eun. 748 1 EDVCTA subauditur est domi apud me. 2 EDVCTA ITA VT TEQVE ILLAQVE EST DIGNVM bene purgauit, quod ex quaestu meretricio expectabatur : non, inquit, ut me dignum est, apud me est. 3 QVID AIS recte, quia mirum apud meretricem liberaliter <hanc esse eductam>.

1 EDVCTA sous-entendre elle est à la maison, chez moi. 2 EDVCTA ITA VT TEQVE ILLAQVE EST DIGNVM elle se justifie bien du reproche selon lequel la petite était prévue pour pratiquer le métier de courtisane en disant non pas <elle a été élevée> d'une façon digne de moi mais chez moi. 3 QVID AIS bien dit, parce qu'on peut s'étonner que <la petite ait été élevée selon les bonnes manières> chez une courtisane.

En soulignant l'étonnement légitime du spectateur, le commentateur ne fait en réalité que pointer du doigt l'élément qui l'intéresse dans cette réplique, c'est-à-dire la liberté de Térence avec les conventions et la possibilité que se donne ainsi le poète comique d'accroître la ressemblance au réel de ses intrigues.

Ainsi, bien que la *Néa* dont il s'inspire soit régie par des conventions contraignantes, Térence a su, selon Donat, tirer parti à la fois de la convention et de sa remise en cause pour produire un univers semblable au réel :

Hec. 140 : 1 NON VERISIMILE DICIS αὑξῆσις peruersa: prius est enim uerum quam uerisimile. 2 Et ideo sic dixit, quia est saepe non uerisimile uerum tamen, ut Decios pro alieno commodo mori uoluisset.

modus non esse seruatus (NE MINVS PROPTER IRAM HANC IMPETREM QVAM POSSIM comme il n'était pas vraisemblable qu'un père soit bienveillant à l'égard d'une courtisane qui dérange, le vieillard se justifie d'agir avec une certaine modération pour que l'on n'ait pas le sentiment que la mesure du personnage n'a pas été respectée).

1 NON VERI SIMILE DICIS amplification (ἀνῆλσις) inversée : en effet le "vrai" (*uerum*) vient avant le "vraisemblable" (*uerisimile*). 2 Et voici pourquoi il a dit cela : souvent, n'est pas "vraisemblable" (*uerisimile*) ce qui cependant est "vrai" (*uerum*), comme le fait que les Decius aient voulu mourir pour le profit d'autrui.

A partir d'une remarque de simple rhétorique, le commentateur développe brièvement sa théorie des rapports entre le vrai et le vraisemblable, qui fonde réellement la spécificité de l'*argumentum*. L'imitation parfaite de la vérité conduit à un apparent paradoxe : pour être pleinement semblable au vrai le vraisemblable ne doit pas toujours l'être, car une application mécanique des principes de la vraisemblance éliminerait à la fois le hasard, comme nous l'avons vu, et, phénomène sans doute plus grave, la capacité des personnages à échapper aux déterminismes de leur rôle, qui ne sont en fait que la projection sur le théâtre de représentations sociales stéréotypées³⁹.

Sur ce point d'ailleurs, la position de Donat se trouve résumée de la façon la plus claire en *Eun.* 198, par cette importante remarque : « Térence montre que son talent consiste à renouveler les personnages traditionnels qu'il met en scène sans pour autant s'éloigner de l'usage, au point que, quand il rend par exemple une courtisane sympathique, il captive néanmoins et séduit l'esprit du spectateur »⁴⁰. Ce qui séduit ici, c'est évidemment l'impression de réalisme qui permet au spectateur d'accepter de se laisser guider hors des sentiers battus de la convention comique, que le poète par ailleurs domine parfaitement :

Hec. Praef. 1, 10 : *in tota comoedia hoc agitur, ut res nouae fiant nec tamen abhorreant a consuetudine: inducuntur enim beniuolae socrus, uerecunda nurus, lenissimus in uxorem maritus et item deditus matri suae, meretrix bona.*

Dans toute la comédie il s'agit de laisser place à des innovations, sans cependant qu'elles soient incompatibles avec l'usage : en effet sont mis en scène des belles-mères bienveillantes, une bru modeste, un mari très doux envers son épouse et qui plus est dévoué à sa mère, une courtisane femme de bien.

Hec. 58, 3 : *PER POL QVAM PAVCOS animaduertendum est in hac fabula Terentium bonam meretricem inducturum, ne id contra morem uideatur facere, etiam aliam meretricem non malam inducere, ut id exemplis fiat tritius et usu uerisimile.*

³⁹ Sur ce point, voir pour Ménandre les divers articles de W. T. MACCARY, en particulier « Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks », *TAPhA*, 101, 1970 p. 277-290, avec la discussion proposée par P. G. MCC. BROWN, « Masks, Names and Characters in New Comedy », *Hermes*, 115, 2, 1987, p. 181-202.

⁴⁰ *hic Terentius ostendit uirtutis suae hoc esse, ut peruulgatas personas noue inducat et tamen a consuetudine non recedat, ut puta meretricem bonam cum facit, capiat tamen et delectet animum spectatoris.* Voir aussi sur l'importance du respect des *consuetudines* de la vie courante et familiale, *And.* 842, 1. Pour un exemple qui établit un pont entre l'usage de la vie et la parlure des personnages, voir *And.* 481, 1 à propos de la façon dont s'expriment les médecins et que Térence a parfaitement reproduite. Sur l'importance des *consuetudines* comiques comparées aux *consuetudines* qui marquent le génie propre de Térence en sortant des sentiers battus de la comédie, voir *Ad.* 578, 2 : *obserua Terentianam consuetudinem, qua inducit nonnihil sapere eos qui falluntur.* Sur le fait que la *consuetudo* de la vie doit guider l'invention du poète, voir la critique violente adressée à Luscius de Lanuvium, au nom du respect de la *consuetudo* en *Eun.* 10, 2 et 4 et 11, 2.

PER POL QVAM PAVCOS il faut remarquer que dans cette pièce Térence va représenter une courtisane bonne, et, afin de ne pas sembler agir à l'encontre des caractères, il représente aussi une autre courtisane qui n'est pas mauvaise, afin que cela devienne par ses exemples plus commun et par l'usage vraisemblable.

On voit ici pointer un nouvel élément important touchant la convention des caractères : lorsqu'un caractère stéréotypé est modifié, il commence par apparaître comme invraisemblable en fonction des attentes génériques du public. Ainsi une courtisane bienfaisante commencera par choquer les spectateurs qui s'attendent à ce que le rôle de la *meretrix* soit un rôle de « méchant ». Mais, si le poète est assez habile pour recréer une forme de type à partir d'un stéréotype modifié, en usant de manière répétée du stéréotype modifié, c'est cette modification qui devient vraisemblable : ainsi une courtisane gentille choque, mais la répétition de ce phénomène crée un type nouveau, celui de la « gentille courtisane », que Térence, selon Donat, ajoute à la panoplie des personnages comiques⁴¹.

L'importance de cette remarque du commentateur est extrême si l'on se place du point de vue de sa vision des conventions théâtrales. Le vraisemblable de l'argument tient certes à la conformité de cet argument aux données de la vraie vie, mais aussi à une forme de conformité avec les règles qui gouvernent le monde spécifique et fictif de la comédie. La notion de *consuetudo* dont on a vu l'importance se trouve ainsi déplacée vers une pratique conforme aux attentes du public, qui se mue en une forme de pédagogie du spectateur : en offrant des innovations dont il fait des types, le poète déroute le spectateur sans toutefois lui faire perdre totalement ses repères. Il voit des personnages inhabituels en soi, mais qui deviennent typiques dans l'univers de Térence.

Cette modification de ce que le public attend normalement de la caractérisation d'un personnage introduit, dans la réflexion sur la vraisemblance et le type, la question, importante chez Plaute et sans doute dans une partie de la tradition comique, de leur parlure, comme élément à la fois de la typologie et de la caractérisation.

Térence n'est pas spécialement connu pour avoir caractérisé ses personnages par leur niveau de langage. D'ailleurs Donat ne note que très rarement ce phénomène qui est, on le sait, très fréquent chez Plaute⁴². Un des rares moments où il marque ce phénomène est en *Eun*, 432, à

⁴¹ Ainsi d'ailleurs Térence (ou son commentateur) répond à distance à l'objection callimachéenne de stéréotype, en montrant que le grand artiste sait faire du neuf et de l'inédit y compris avec le genre le plus conventionnel. Sur ce point, voir R. F. THOMAS, « New Comedy, Callimachus and Roman Poetry », p. 187.

⁴² Sur cet aspect voir récemment C. Filoche, *Caractérisation par le langage des personnages de la comédie plautinienne*, Thèse de Doctorat, Paris X-Nanterre, 2004. On notera le reproche que l'on trouve chez Cicéron

propos d'un barbarisme du soldat Thrason et il relie immédiatement ce trait au modèle plautinien :

RISV OMNES QVI ADERANT EMORIRI disciplina est comicis ut stultas sententias ita etiam uitiosa uerba ascribere ridiculis imperitisque personis, ut Plautus « ibus denumerem stipendium » inquit ex persona militis. itaque hic 'emoriri' dixit, at uero Atticus adulescens in Heaut. « emori cupio ». uide igitur poetam pro loco ac tempore scire quid dicat.

RISV OMNES QVI ADERANT EMORIRI c'est la règle chez les auteurs comiques d'attribuer à la fois des phrases stupides et en même temps des énoncés fautifs aux personnages ridicules et incultes, comme Plaute fait dire *ibus denumerem stipendium* (pour y payer la solde à eux) au personnage du soldat. C'est la raison pour laquelle il dit ici *emoriri*, alors que le jeune homme de l'Attique dans *L'Héautontimorouménos* dit *emori cupio* (je veux mourir). Voyez donc que le poète sait ce qu'il dit en fonction du lieu et du moment.

Pour Donat, en effet, la caractérisation langagière térentienne naît de la situation dramatique. Ce n'est pas parce qu'il est tel ou tel, que tel personnage parle comme il le fait, mais parce qu'il est dans telle ou telle situation et poursuit tel ou tel but. Il n'y a donc pas une langue de l'*adulescens*, du soldat ou du *senex*, mais seulement des situations où le poète va recourir à des stéréotypes langagiers attendus par le public pour placer son personnage dans tel ou tel rapport avec les autres. Ainsi, en *And.* 263, Pamphile, qui est au fond un bon fils, est presque prêt à suivre les ordres de son père et à abandonner sa maîtresse, mais Donat souligne combien il est normal que le personnage, qui est très amoureux soit partagé et hésite, ce qui constitue d'ailleurs l'objet de la scène :

1 EINE EGO VT ADVERSER pronomem hoc uim qualitatis habet et est tali, tam bono. 2 EINE EGO VT ADVERSER uidetur inclinasse, ut secundum patris animum consisteret, sed amore ad incerta iterum reuoluetur.

(mais sans approbation explicite de l'orateur) à propos du style comique incompatible selon lui avec la vraie poésie, précisément parce qu'il cherche à se calquer sur le langage courant. Voir *Or.* 67 : *itaque uideo uisum esse nonnullis Platonis et Democriti locutionem... potius poema putandum quam comicorum poetarum, apud quos, nisi quod uersiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis* (c'est pourquoi je vois qu'il a paru bon à plus d'un critique de considérer la manière de parler de Platon et de Démocrite comme plus poétique que celle des comiques, chez qui, si l'on excepte le fait que ce sont des petits vers, il n'est rien de différent du langage courant). Or il semble évident que Térence a uniformisé le langage de ses personnages au point que Donat doit expliquer pourquoi l'on trouve dans la bouche d'un esclave une maxime philosophique qui ne relève absolument pas de son statut social, *And.* 61, 2 *VT NE QVID NIMIS sententia non incongrua seruo, quia et peruulgata. et non refertur ad personam modo dicentis, set de quo dicitur* (VT NE QVID NIMIS la maxime n'est pas incongrue dans la bouche d'un esclave car elle traîne partout. Et elle ne se réfère pas seulement au personnage qui parle, mais aussi à ce dont il parle). Sur l'influence possible des idées callimachéennes sur Horace et leur extension à l'intrigue même de la comédie, voir R. F. THOMAS, « New Comedy, Callimachus and Roman Poetry », p. 191. La présence de ce discours chez un classique comme Horace, lu à l'école, peut expliquer en partie les développements abondants des grammairiens pour purger Térence de ce soupçon de vulgarité et de trivialité. Si l'on considère que Donat récupère sans doute une grande partie de matériau antérieur, il n'est pas impossible que certaines de ses scholies soient l'écho de débats menés chez les grammairiens du 1^{er} siècle autour de la valeur de la comédie. On notera d'ailleurs qu'Horace lui-même reconnaît qu'il faut beaucoup plus d'art pour tirer de la poésie du quotidien que des vrais sujets poétiques (*Ep.* 2, 1, 168-171).

1 EINE EGO VT ADVERSER le pronom insiste sur la qualité, et équivaut à *tali* (à un tel homme) ; ou bien est-ce *bono* (à un homme bon) ? 2 EINE EGO VT ADVERSER il semble avoir penché pour s'en tenir à la volonté du père, mais, poussé par l'amour, il va revenir encore une fois à l'incertitude.

Les doutes exprimés par Pamphile se construisent à travers l'interrogation du personnage, mais en même temps la modalité même de l'interrogation dévoile le raffinement du caractère que Térence a donné au jeune homme, ni assez aveuglé par son amour pour mépriser son père et sa bonté, ni assez lucide sur sa propre situation pour accepter la séparation qu'il croit inévitable. L'analyse du grammairien vise ici à souligner combien le langage des personnages jusque dans ses modalités les plus grammaticales a été mis par le poète au service de la construction d'un caractère parfaitement plausible.

On voit donc que la caractérisation langagière des personnages n'obéit pas aux yeux de Donat principalement à des visées comiques, mais vise à donner à la parole dramatique toute sa force de persuasion. Le caractère convaincant du discours repose alors précisément sur la vraisemblance de ce que disent les personnages, à la fois par rapport à la situation dans laquelle ils sont plongés, et par rapport à leur caractère dont nous avons vu qu'il était, selon Donat, composé d'éléments topiques et d'éléments originaux, le dosage savant des deux garantissant seul la parfaite vraisemblance des personnages.

Il est alors tout à fait remarquable de noter que le commentateur exprime prioritairement cette forme de travail sur le langage non par un terme qui renvoie au langage lui-même mais par une expression tirée du mot *ethos*. Or ce terme renvoie précisément à la cohérence du caractère, à la fois par rapport à l'usage courant, à sa situation sociale ou affective et à sa fonction dramatique. Ainsi, l'usage courant de la langue est invoqué pour expliquer l'ordre des reproches en *Ad.* 304 :

O HOMINEM IMPIVM Aeschinum scilicet. et hoc ἡθικῶς ; nam semper ultimum ponimus eum, cui maxime irascimur, ut in Andria post accusatum socerum et uituperatam sponsam « nam quid ego dicam de patre » et in Phormione « itane tandem uxorem duxit Antipho » et post multa « o facinus audax! o Geta monitor! ».

O HOMINEM IMPIVM Eschine, implicitement. Et conformément à son caractère (ἡθικῶς) ; car nous mettons toujours en dernier celui qui est la principale cause de notre colère, comme dans *L'Andrienne* après l'accusation contre le beau-père et le déniement de la promesse : « nam quid ego dicam de patre » et dans *Phormion* : *itane tandem uxorem duxit Antipho* et après plusieurs mots : *o facinus audax ! o Geta monitor !*.

En *Eun.* 214, c'est parce que Pamphile est amoureux fou (ce qui est dans son type de personnage ἡθικῶς) qu'il s' imagine que son esclave Parménon prend une part active à son

cadeau à la courtisane, qui devient « notre cadeau », et le passage du singulier au pluriel traduit apparemment la passion qui habite le jeune homme :

MVNVS NOSTRVM ORNATO verbis ἡθικῶς non dixit meum, quasi etiam Parmenonis sit.

MVNVS NOSTRVM ORNATO VERBIS c'est par respect du type (ἡθικῶς) qu'il ne dit pas *meum* (mon), comme si c'était aussi le fait de Parménon.

Enfin en *Pho.* 137, la vraisemblance assurée par le langage est mise clairement en rapport avec une situation de conflit extrême, où le péril subi par les personnages en raison de l'intrigue elle-même mène le drame au bord d'une rupture générique, que Térence, selon Donat, va éviter tout en ayant pris soin de laisser l'affaire en venir jusqu'à ce point de rupture :

NESCIO HERCLE VNVM HOC SCIO QVOD FORS FERET FER. AE. A. ἡθικῶς: desperatione rerum fortis est seruus. Et simul uigilauit poeta, ne, si et hic eiularet, res tota migraret in tragoediam.

NESCIO HERCLE VNVM HOC SCIO QVOD FORS FERET FEREMVS AEQVO ANIMO en conformité avec le caractère du personnage (ἡθικῶς) : un esclave est courageux dans une situation désespérée. 2 Et en même temps le poète est attentif à ce que l'action ne se transforme pas totalement en tragédie, ce qui serait le cas si lui aussi se lamentait ici.

Dans ce contexte, le commentaire de Donat ne relève pas tant de ce que nous appellerions aujourd'hui le paratragique que de l'observation de l'insertion dans une intrigue comique d'un poids de risque inhabituel qui se caractérise par la manière grandiloquente dont le personnage de l'esclave envisage le sort (évidemment abominable) qui l'attend⁴³.

La caractérisation a donc bel et bien partie liée à l'efficacité à la fois *ad intra* et *ad extra* de la parole, et, au fond, la clé de l'*oikonomia* selon Donat est bien dans cela : que la parole soit exactement ce qu'elle doit être pour être efficace sur les autres personnages et sur les spectateurs sur lesquels elle doit produire telle ou telle réaction précise.

4-*Phormion*, 2, 1 la dramaturgie térentienne et l'efficace de la parole selon Donat.

Pour terminer, je voudrais aborder un élément que je crois essentiel pour comprendre la manière dont Donat commente la dramaturgie térentienne, en analysant la manière dont il traite de l'efficace de la parole théâtrale dans une scène d'affrontement comme *Phormion* 2, 1. Le

⁴³ Ce commentaire entre d'ailleurs en conflit assez net avec le commentaire suivant où Donat commente *quod fors feret feremus aequo animo* en travaillant cette fois sur l'aspect paratragique : « ces maximes graves, puisqu'elles sont proférées par un personnage qui est un esclave, suscitent le rire et sont introduites dans ce but ». Il faut sans doute comprendre ici que le commentateur (ou le compilateur) a superposé deux modes d'analyses de ce même segment, l'un travaillant sur le lien de la réplique à l'argument, l'autre sur sa forme littéraire en intertextualité paratragique.

vieillard Démiphon vient d'apprendre que son fils Antiphon s'est marié à son insu et il affronte pour la première fois Phédria, son neveu qu'il soupçonne d'être le complice du garnement, non sans quelque raison d'ailleurs.

Dès le début Donat indique qu'il va analyser cette scène sous l'angle de la stratégie oratoire (231: *accusatio est et contradictio*) et immédiatement après il indique que cette structure dramatique vise à reproduire parfaitement le réel : « on a ici, écrit-il, un exemple tiré de la vie, dans lequel on voit qu'il n'y a pas de colère paternelle assez justifiée et bien venue qui en vérité ne s'évanouisse grâce à la garantie qu'apporte le défenseur de son fils et au fil du temps »⁴⁴.

Lorsque le dialogue entre les deux personnages s'engage, la situation est donnée comme bloquée puisque le vieillard répond à peine aux propos aimables de son neveu et cherche à voir son fils à tout prix, signe que la tentative de médiation du jeune homme n'a *a priori* aucune chance d'aboutir :

Pho. 254 : 1 MI PATRVE SALVE 'mi' uim blandimenti habet, nam significat 'meus'. 2 SALVE SED VBI EST ANTIPHO bene expressit promptum animum ad litigandum, partim adita salute et potius ad iurgium peruertenda.

MI PATRVE SALVE *mi* a une connotation hypocoristique ; il signifie en effet *meus* (mon cher). 2 SALVE SED VBI EST ANTIPHO il restitue bien l'état d'esprit de quelqu'un qui est prêt à en découdre : la salutation est à moitié faite et elle se tourne plutôt en querelle.

Puis, après ce début sans grand espoir le commentateur s'attache à analyser la progression de la scène selon celle des effets lénifiants de la douceur de Phédria. En obligeant le vieux à dire ses griefs, le jeune homme tente d'amadouer le vieil homme, en le poussant à lui dire à lui ce qu'il a contre son fils :

QVID ISTVC EST magnam uim habet contra iram huiusmodi interrogatio.

QVID ISTVC EST une interrogation de ce genre a beaucoup de pouvoir contre la colère.

Mais, comme le vieillard lui répond en nommant les deux parties de la cause, soit les deux chefs d'accusation, le lecteur du commentaire comprend qu'il a échoué (258) :

BONAS ME ABSENTE HIC CONFECISTIS NVPTIAS crimen in duobus esse demonstrat nunc, quod bonas et quod absente patre.

⁴⁴ *Pho. 231: 1 ITANE TANDEM VXOREM DVXIT ANTIPHO INIVSSV MEO in hac scaena accusatio est et contradictio per remotiua qualitatem. [ergo controuersia]. 2 ITANE TANDEM VXOREM DVXIT ANTIPHO hic exemplum uitae est, in quo spectatur nullam esse tam iustam et gratam iracundiam patris, quin uero et fiducia defensoris et interuallo temporis euanescat.*

BONAS ME ABSENTE HIC CONFECISTIS NVPTIAS il montre maintenant que la faute se divise en deux :
bonas et absente patre.

Mais en 262, en commentant l'expression *lenem patrem illum factum esse acerrimum* où Démiphon présente ce qu'il veut être, Donat remarque avec une finesse psychologique extrême que cette rodomontade est peut-être le signe d'une brèche dans la psychologie du personnage : « au moment même où se manifeste la sévérité du père, il introduit une mention de sa *lenitas* (indulgence), afin de montrer combien il serait facile de l'apaiser⁴⁵ ». Et Donat note : « quel art de la part du poète !⁴⁶ ». Cet éloge de Térence vient évidemment du fait qu'il a su ménager dans une scène d'extrême tension la possibilité d'une réconciliation qui deviendra effective dans la fin de la pièce, mais dont il va ensuite traquer les premières manifestations dans l'affrontement entre Démiphon et Phédria.

Ainsi, en 279, Donat observe : « manifestement, le vieillard est désormais convaincu que son véritable adversaire a été Phormion... C'est pourquoi il passe à autre chose, afin d'accuser la paresse d'Antiphon à répondre, ce qui est une faute plus insignifiante. Ainsi, comme il arrive d'ordinaire à ceux qui cèdent, les arguments sont peu à peu, un à un, retirés des mains du vieillard⁴⁷ ». On pourrait analyser de même la manière dont le commentateur rend compte de l'argumentation de Phédria, notant les erreurs possibles du jeune homme et la manière dont il les reprend de justesse. L'essentiel est cependant visible dans la manière dont le commentateur analyse le vieillard : la fiction vraisemblable est le système même d'analyse de la pièce, le fil rouge qui inspire le commentateur. Térence en apparaît alors le maître absolu, car il réalise ce qui pour Donat est l'idéal du poète dramatique comique qu'il ne nous reste plus qu'à résumer.

De l'acception rhétorique ancienne du terme, l'*argumentum* théâtral conserve l'idée qu'il doit constituer une fiction vraisemblable, autrement dit que le critère d'évaluation d'une pièce comique est son degré de rapport avec la vie réelle. Même si cela peut paraître paradoxal dans un théâtre aussi codifié, le commentateur entend montrer que tout concourt chez Térence à produire de l'*imitatio uitae*. L'intrigue évite soigneusement les facilités invraisemblables et, quand elle y recourt, il est possible, selon lui, de trouver une explication qui soit autre que la simple utilité pour résoudre l'intrigue. Pour expliquer ces apparents désordres, il faut prendre en compte les motivations qui font agir les personnages. Le vraisemblable naît donc de la

⁴⁵ *in media patris saeuitia mentionem lenitatis induxit, ut ostendat quam facile placari possit.*

⁴⁶ *artificium poetae !*

⁴⁷ *apparet iam persuasum esse seni uerum aduersarium fuisse Phormionem, ... unde ad aliud transit, ut accuset segnitiam in respondendo, quae leuior culpa est. ita, ut cedentibus mos est, paulatim seni singula extorquentur e manibus.*

composition des caractères dont Donat souligne que, s'ils ont une part non négligeable de convention, Térence sait les rendre vivants, en recourant à la convention quand elle le sert, mais en la modifiant quand elle entre en contradiction avec le caractère nécessairement mêlé du réel.

De fait, le langage, lieu par excellence de l'action théâtrale, où les choses n'avancent que par les mots devient le lieu où s'incarne le plus nettement l'obligation de vraisemblance. Mais loin de se limiter à une simple vraisemblance de ton ou de parlure, Donat scrute la stratégie langagière des personnages et y trouve les signes les plus parfaits de la vraisemblance. Si la parole « marche », c'est que dans la vie aussi elle « marcherait », on s'y laisserait prendre comme les personnages. Au final, même s'ils parlent de situations hautement improbables (filles enlevées, puis retrouvées, amis providentiels qui viennent résoudre l'intrigue et autres), les personnages de Térence sont vrais pour Donat parce qu'il montre qu'ils parlent vrai. Etre vraisemblable pour un *argumentum* c'est donc être semblable au vrai, mais surtout, dans sa résolution par la parole, faire droit aux règles qui régissent la communication dans le réel. Le comique Térence est alors devenu « le premier de la classe » du rhéteur Donat⁴⁸.

⁴⁸ Ainsi le commentateur se venge cette fois à distance de son ennemi Callimaque qui reprochait à la comédie de ne servir qu'à de stupides radotages scolaires triviaux, sans aucune inventivité, ni aucun intérêt pédagogique. Sur ce point, voir R. F. THOMAS, « New Comedy, Callimachus and Roman Poetry », p. 189.